

PRECISIONES SOBRE EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL DE CASAS DE MILLÁN

Florencio-Javier GARCÍA MOGOLLÓN

INTRODUCCIÓN

Casas de Millán es una pequeña localidad cacereña, situada muy cerca de Cañaveral y junto al llamado Puerto de los Castaños. Su iglesia parroquial de San Nicolás de Bari es modesta: el edificio se alzó en los siglos XV y XVI con mampostería, reservándose la sillería para las portadas, soportes, esquinas y arcos. Lo más destacable del exterior es la goticista portada de los pies —abierta en arco apuntado y cerrada por alfiz— y la torre, adornada con los típicos pometeados hispanoflamencos; la referida portada conserva aún las ménsulas que nos indican tuvo tejaro de madera. Más humilde es la puerta de la Epístola, culminada por un elemental arco de medio punto sencillamente moldurado.

El espacio interno, de nave única, se ordena en tres tramos separados por dos arcos diafragma de medio punto apoyados en pilares adornados con pometeados: sobre ellos carga una austera cubierta de madera dispuesta a dos aguas. La cabecera, cuadrangular y con gruesos pilares graníticos en las esquinas, se cubre con una cúpula de media naranja terminada de construir en el año 1666, como nos informa un epígrafe: «ESTA CAPILLA HIZO ESTA YGLESLIA A SV COSTA SIENDO MAYORDOMO DIEGO ROSSADO ESCRIVANO AÑO DE 1666». A izquierda y derecha del ábside se disponen, respectivamente, una amplia capilla y la sacristía. A los pies se ubica la tribuna del coro, de madera y sustentada en esbeltas columnas graníticas con zapatas del mismo material.

Como decíamos más arriba, el edificio se iniciaría, sobre uno precedente, en los años finales del siglo XV acabándose en lo esencial a comienzos de la década de 1540, momento en el que se encarga el retablo mayor, como veremos. No obstante, la capilla mayor se remodeló profundamente y se añadió la actual cúpula entre los años 1660 y 1666, como consta en la inscripción antedicha y se refleja en la documentación parroquial consultada¹.

¹ Archivo Parroquial de Casas de Millán, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1632 a 1731*, foliado, fols. 93 vt.º-94, asientos de 1660-1666. Sobre la parroquia, retablo mayor y otras obras artísticas de Casas de Millán, véase también F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, et alt., *Inventario Artístico de Cá-*

En el año 1933 don Tomás Martín Gil publicaba en la Revista del Centro de Estudios Extremeños un artículo dedicado a la parroquial de Casas de Millán, en el que concedía una atención especial a su retablo mayor². Pero no revisó el referido investigador toda la abundante documentación existente en torno al retablo, que, por nuestra parte, hemos tenido ocasión de examinar. Es nuestra intención dar a conocer en el presente trabajo toda esa documentación original e inédita y, al mismo tiempo, realizar una serie de puntualizaciones sobre la referida obra y sus autores.

I. HISTORIA DOCUMENTAL

1. *Arquitectura y talla*

Los documentos sobre el retablo se contienen en uno de los libros de cuentas de fábrica y visitas custodiados en el archivo parroquial y comienzan en el año 1545. En esa fecha se afirmó lo siguiente por parte del mayordomo de la parroquia:

«Quédanse a deber a *Francisco García*, entallador, para acaballe de pagar todo el retablo tres myll e syetecientos e treynta e cinco maravedís. Está pagado»³

El día 15 de enero del mismo año 1545 otorgó el referido Francisco García carta de pago por la suma de 3.735 maravedís, que eran los que todavía le adeudaba la iglesia para terminarle de pagar el retablo que hizo y los que sin duda se mencionan en el texto anterior.

«Conozco yo *Francisco García*, entallador vecino de Plasencia, que recibí de vos Alonso Pérez de Exido, mayordomo de la yglesia de las Casas de Myllán, tres myll e syetecientos e treynta e cinco maravedís con que me acabasteis de pagar todos los maravedís en que yo vendí a la dicha yglesia el retablo de talla que para ella hize, y porque es verdad hos dí este conocimiento de finyquito de todos los maravedís quel dicho retablo balió por quanto los he recibido de vos y de otros mayordomos que antes han sido de la dicha yglesia y estoy bien pagado dellos. Fecho en las Casas de Myllán a XV de henero de myll e quinientos e quarenta e cinco años. Ba tachado do decía 1543 no balga. Fran^{co} Garcy (rubricado) IIIM-DIIXXXV»⁴.

ceres y su Provincia. Tomo II. Partidos Judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo (Madrid, M.º de Cultura, 1990), págs. 17-20.

² T. MARTÍN GIL, «El arte en Extremadura. Un retablo del siglo XVI (Casas de Millán)», en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, VII (1933), págs. 48-53.

³ Archivo Parroquial de Casas de Millán, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1543 a 1560*, foliado, fol. 22 vt.º, asiento de 1545. La localización de todos los documentos parroquiales sobre el retablo de Casas de Millán ya fue dada a conocer por nosotros hace bastantes años. Véase, a este respecto, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, «En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)», en *Estudios Dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, Diputación Provincial, 1979), págs. 311-312, nota 25.

⁴ *Ibidem*, fol 24 vt.º, asiento del 15 de enero de 1545. Esta carta la cita parcialmente Martín Gil en el expresado trabajo (págs. 51-52) y es el único texto que incluye sobre los pagos al entallador.

Del documento precedente se deduce que el retablo estaba terminado, por lo que se refiere a las labores de talla y escultura, en el mes de enero del año 1545. No obstante, desconocemos la fecha de su contratación, aunque tal hecho ocurriría dos o tres años antes (1542-1543), tiempo normal para la entrega de una obra de esta clase. Además, en el manuscrito se habla de varios mayordomos anteriores y hay que tener en cuenta que normalmente eran elegidos por periodos de un año, lo cual reafirma nuestra hipótesis.

En las cuentas del año 1546 se refleja el pago de los referidos 3.735 maravedises al entallador Francisco García:

«Tómansele en quenta al dicho mayordomo tres myll y setecientos y treynta y cinco maravedises con que fue acabado de pagar a *Francisco García* de todo lo que se le debía de la talla del retablo que hizo»⁵.

Es una lástima que desconozcamos las condiciones en que se contrató la talla y escultura del retablo de Casas de Millán y su costo total, pero los protocolos de Plasencia, en donde suponemos se otorgó la correspondiente escritura, no han querido desvelarnoslas y, por otra parte, la documentación notarial de Casas de Millán no alcanza a la década de 1540. Hemos de conformarnos, pues, con el análisis de la obra en sí, comparándola con otros trabajos conocidos de Francisco García.

2. *Pintura, dorado y estofado*

A los pocos años, en 1548, los rectores parroquiales decidieron dorar y polícromar la arquitectura y realizar los cuadros de pincel que en nuestros días la adornan. Para ello llamaron a otro artífice placentino, el pintor *Diego Pérez de Cervera*, a quien se pagaron diversas cantidades desde el año 1549, en el que se le abonaron 15.864'5 maravedises:

«Parece que a pagado a *Diego Pérez*, pintor, por tres conocymientos que mostró firmados de su nombre quince myll y ochocientos y sesenta y quatro mrs. y medio»⁶.

Los pagos al pintor continuaron en los años 1550 y 1551:

«Yten se le descarga cinco myll mrs. que pagó a *Diego Pérez*, pintor, para en parte de pago del retablo que tiene a pintar a la dicha yglesia, los que le pagó por mandamiento del señor visytador»⁷.

«...Los beynte y seys myll y trescientos y beynte y siete mrs. y medio que pagó al pintor que haze el retablo de la dicha yglesia»⁸.

⁵ *Ibidem*, fol. 25 vt.º, asiento del año 1546.

⁶ *Ibidem*, fol. 34, asiento del año 1549.

⁷ *Ibidem*, fol. 36 vt.º, asiento del año 1550.

⁸ *Ibidem*, fol. 38 b vt.º, asiento del año 1551.

En el año 1552 se recogieron también los 26.327,5 maravedises mencionados en el párrafo anterior y, además, las siguientes partidas incluidas en un texto ciertamente embrollado:

«Paresció aver rresçebido el pintor los dichos beynte y seys myll y trescientos y beynte y syete mrs. y medio, según paresció por conoscimyento del dicho pintor. Suma lo que pareze aver rreçebido el dicho *Diego Pérez*, pintor, desde treinta de junio de LI hasta el primero de junio de cinquenta y dos, veinte y seis mill y trescientos y veinte y tres mrs.

Pareze más aver rreçebido el dicho *Diego Pérez* el año atrás que se contó desde veinte y tres días del mes de julio de cinquenta años hasta treinta de junio de cinquenta y uno siete mill y setecientos mrs.

De todo esto mostró conocimientos y todas las partidas están en este libro esceto esto y siete mill y setecientos...»⁹.

La confusión contable continúa en el año 1554, pues en el *Libro de Cuentas de Fábrica* se lee un asiento tachado, con una nota marginal que dice: «No se an de pagar estos mrs. al dicho Andrés Clemente, por quanto le están pasados en quenta en el tiempo de quel licenciado Vallejo le tomó quenta, aunque no están puestas en su gasto». Dice el referido asiento tachado:

«Devéngase a Andrés Clemente, mayordomo que fue en el año de cinquenta y cinquenta y uno, tres mill y nueve cientos mrs. por quanto al tiempo que Vallejo, visitador pasado, le tomó quenta al dicho Andrés Clemente no le asentó por descargo los dichos tres mill y nueve cientos mrs. por quanto estava *Diego Pérez*, pintor, presente y se dio por contento de aver recebido los dichos tres myll y nuebecientos mrs al tiempo quel dicho visitador estava tomando la quenta al dicho Andrés Clemente, y fue descuydo del visitador no le poner en su gasto del dicho Andrés Clemente e agora en el conocimiento que hizo *Diego Pérez*, pintor que está adelante, de los mrs. que a recibido desta yglesia los dio por recibidos los dichos mrs. como se berá en el dicho conocimiento que está adelante y a la buelta desta hoja»¹⁰.

No estaban muy claras las cuentas cuando hubo necesidad de hacer una recapitulación general en el mismo año 1554, en la que se recogió todo lo que hasta la fecha se había abonado al pintor Diego Pérez de Cervera a cuenta de la obra del retablo. Es particularmente interesante el texto que más abajo incluimos, porque en él se indica que los pagos al pintor comenzaron en el año 1548, es decir, el tiempo en que se iniciaron las tareas de pintura y policromía, y que en el año 1554 el retablo estaba ya totalmente terminado:

«Después de lo susodicho, el dicho señor visitador queriendo saber ques lo que avía rreçebido *Diego Pérez*, pintor vecino de Plasencia, para en parte de *pago de la pintura del retablo questá pintado en esta yglesia*, que se le començo a hazer pagos desde que hera mayordomo Pedro Martín del Villar, mayordomo que fue desta yglesia *desde el año de mill y quinientos y quarenta y ocho años*, en el qual

⁹ *Ibidem.*, fol. 39, asiento del año 1552.

¹⁰ *Ibidem.*, fol 43, asiento del año 1554.

año hasta que se le tomó quenta que fue en el año de quarenta y nueve le dio el dicho Pero Martín al dicho Diego Pérez quinze mill y ochocientos y sesenta y quatro mrs. y medio, y en el dicho año después que se le tomó otra quenta en el año de quarenta y nueve años le dio otros cinco mill mrs.; de manera que en el tiempo del dicho P.^o Martín recibió el dicho Diego Pérez veynte myll y ochocientos y sesenta y quatro mrs. y medio; e después en el año de cinquenta encuentro por mayordomo Andrés Clemente y dio al dicho Diego Pérez en el dicho año siete mill y setecientos mrs.; e después el año adelante de myll y quinientos y cinquenta y un años le dio el dicho Andrés Clemente al dicho Diego Pérez veynte y dos myll y quinientos y diez y seis mrs.; y ansímismo le dio tres myll y nuebecientos mrs. el dicho año y el visitador Vallejo no los puso en el recibo de gasto del dicho Andrés Clemente y el dicho Diego Pérez se dio por contento de los aver reçibido e después encuentro por mayordomo a Francisco López Tintorero, de manera que parece aberle dado el dicho Francisco López al dicho pintor en el tiempo que fue mayordomo que fue hasta el mes de febrero del año de myll y quinientos y cinquenta y quatro años cinquenta y un myll y ciento y quarenta y dos mrs.; de manera que parece que a reçebido el dicho Diego Pérez, pintor, de todos los dichos tres mayordomos ciento y seis myll y ciento y veynte y dos mrs. y medio; a toda la qual averiguación de quenta y a todo lo que dicho es se halló presente el dicho Diego Pérez, pintor, y vio todas las partidas e conocimientos y así mysmo el padre Juan de la Pila, cura, y Phelipe Blázquez y Francisco de Cáceres, clérigos, y Diego Beato y Bartolomé Sánchez, sacristán, y el dicho señor Visitador mandó que se hiziese un conocimiento de los dichos ciento y seis myll y ciento y veynte y dos mrs. y medio... Pasó ante mí Francisco Gallegos, clérigo»¹¹.

El mismo pintor Diego Pérez de Cervera firmó en Casas de Millán, el 14 de marzo de 1554, una carta de pago por los expresados 106.122,5 maravedises que había recibido en diferentes partidas. El documento es doblemente importante, porque en él se especifica que en la fecha anteriormente indicada ya estaba terminado por completo el retablo y, por otra parte, se indica que la labor realizada por Diego Pérez de Cervera fue la de pintura y dorado:

«Digo yo Diego Pérez, pintor vecino de Plasencia, ques verdad que he recibido en vezes y en diferentes partidas de P.^o Martín del Villar y de Andrés Clemente y de Francisco López Tintorero, mayordomos que fueron de la yglesia de Sant Neculás deste lugar de las Casas de Millán, ciento y seis mill y ciento y veynte y dos mrs. y medio en esta otra plana atrás conthenidos, para en parte de *pago de la pintura y doradura del retablo que yo he pintado en este lugar* para la dicha yglesia y dorado, y porques verdad que recibí los dichos ciento y seis mill y ciento y veynte y dos mrs. y medio dí ésta firmada de mi nombre. Testigos que se hallaron presentes a lo que dicho es los dichos Juan de la Pila, cura, y Phelipe Blázquez y Francisco de Cáceres, clérigos, y Diego Beato y Bartolomé Sánchez, sacristán, vecinos del dicho lugar. Fecho en el dicho lugar de las Casas de Myllán a catorze días del mes de março de MDLIII años. *Diego Pérez de Cervera (rubricado)*. Suma CVIMCXXII»¹².

¹¹ *Ibidem*, fol. 43 vt.^o, asiento del año 1554.

¹² *Ibidem*, fol. 44, asiento de 1554.

En el año 1555 se hicieron numerosos pagos, en dinero y en especie, al pintor Diego Pérez de Cervera, con los cuales casi acabó la parroquia de liquidarle toda la obra:

«Más pagué a Diego Pérez, pintor, cinquenta e siete reales y medio para el retablo...».

«Más dí a Diego Pérez, pintor, ochenta hanegas y ocho celemines de trigo del noveno del año pasado de myll y quinientos y cinquenta y quatro años, según más largamente parecerá por un conocimiento que me dio de cómo lo recibió por mandado del señor visitador».

«Más dí este día (*a Diego Pérez*) cinco myll y duzientos mrs...»

«Más pagué al pintor sesenta y dos reales para en parte de pago del retablo y mostraré conocimiento dellos...»

«Más le dí cinco myll mrs. en dineros al dicho Diego Pérez, pintor...».

«Más dí a Diego Pérez, pintor, mill mrs. para en parte de pago de la obra del retablo».

«Descárganse al dicho mayordomo los treynta mill y duzientos y quarenta y ocho mrs. que se le cargaron en su cargo, que suman las ochenta hanegas y ocho celemines de trigo del alcançe que recibió Diego Pérez de Cervera, pintor, *para en parte de pago de la pintura y doro del retablo*. Cargósele a ducado, como parecerá por el contrato y concierto del dicho Diego Pérez».

«Más se le descargan al dicho mayordomo veynte y cinco ducados que recibió el dicho pintor en veynte y cinco hanegas de trigo, que se le descargaron al mayordomo en su recibo a ducado. Es para en parte de pago del dicho retablo».

«Más se le descargan dos myll mrs. que dio a Diego Pérez, pintor, para en parte de pago del dicho retablo».

«Más dio al dicho Diego Pérez, pintor, seis reales para en parte de pago del dicho retablo».

«Más dio al dicho Diego Pérez, pintor, seis mill mrs. en dineros que estaban tomados en quenta el año pasado y no se dieron este año».

«Más dio y pagó, según paresció por un conocimiento, a Diego Pérez, pintor, quatro myll ¿mrs? y no le dio nada que se ponía por su recibo».

«Más se le descargan quatro reales y medio que dio al dicho pintor».

«Más dio el dicho mayordomo al dicho Diego Pérez, pintor, *según consta por un su conocimiento y de un su criado*, quatro mill mrs. *para en parte de pago de lo que ha de aver por razón de la pintura y doro del dicho retablo*»¹³.

Son interesantes los anteriores asientos de las cuentas de fábrica, por cuanto en ellos se ponen de manifiesto varias cosas. En primer lugar, la economía parroquial no era demasiado saneada cuando se tenía que recurrir al pago en especie, modalidad que, al parecer, ya se había establecido previamente en el contrato de la obra. Es también curioso el hecho de que se mencione a un criado del pintor Diego Pérez de Cervera, posiblemente un aprendiz u oficial de su taller. Y, por último, observemos que una vez más se habla del dorado del retablo, prueba evi-

¹³ Véanse todos los citados asientos —correspondientes al año 1555—, respectivamente, en los folios 51 vt.º, 53, 53 vt.º, 54, 54 vt.º y 55 del mencionado *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1543 a 1560*.

dente de que Pérez de Cervera no sólo realizó los tableros de pincel, sino que también doró y policromó toda la arquitectura y talla como ya hemos afirmado más arriba.

En el año 1556 se liquidó la deuda de la pintura del retablo con Diego Pérez de Cervera. Nos informan sobre esta cuestión dos asientos de las cuentas de fábrica parroquiales: el más importante es el segundo de los que a continuación citamos, el único, por cierto, de los que, referentes al pintor, incluye Martín Gil en su citado trabajo, investigador que, erróneamente, lleva la fecha de dicha anotación al año 1557. En el mencionado asiento se indica que la pintura del retablo se había tasado en 190.000 maravedises, equivalentes a 508 ducados, cantidad bastante respetable si tenemos en cuenta que Luis de Morales contrató en el año 1560 la pintura —sin dorado— del retablo de Arroyo de la Luz en 400 ducados¹⁴:

«Carganlese más nuebe myll y quinientos y beynte mrs. que suman veynte hanegas de trigo que vendió el año pasado para dar al pintor, *que no tenía la yglesia dineros* y para gastar vendió la hanega a catorze reales».

«Descarganlese al dicho mayordomo honze mill y ochocientos y treynta y quattro mrs. y medio que dio a Diego Pérez de Cervera, pintor vezino de Plazencia, con los quales *se le acabó de pagar ciento y noventa mill mrs. en que se tasó la pintura y doradura del retablo que pintó en esta yglesia* de manera que no se le deben ningunos mrs. del dicho retablo»¹⁵

3. Tasación de la pintura, dorado y estofado

Poseemos también datos acerca de la tasación de la pintura retablística. Dicha tasación se pagó en el año 1555, aunque la realizaría en 1554 el pintor toledano *Gaspar de Borgoña*, que cobró por ella tres ducados como nos indica una partida de gasto incluida en el libro de cuentas parroquial:

«Más pagué tres ducados a *Gaspar de Borgoña*, pintor, quando vino a tasar el retablo»¹⁶.

Asimismo se especifican en el mencionado libro de cuentas otras cuestiones de interés relacionadas con la referida tasación, como la cita de las escaleras necesarias para efectuarla, prueba del detenimiento y minuciosidad con que se hacían tales trabajos y prueba también de que en el año 1555 el retablo estaba completamente ensamblado:

«...pagué a un hombre un real porque ayudó un día a traer escaleras a los pintores quando se tasó el retablo»¹⁷.

¹⁴ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *o. c.*, en nota 3, págs. 299-322.

¹⁵ Archivo Parroquial de Casas de Millán, *o. c.*, en nota 3, folios 57 y 67 vt.º, asientos del año 1556.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 51 vt.º, asiento del año 1555. Es *Gaspar de Borgoña* un artífice toledano bien atestigüado en los años centrales del siglo XVI y era hijo de Juan de Borgoña, maestro del también pintor toledano Juan Correa de Vivar. *Vid.*, a este respecto, I. MATEO GÓMEZ, *Juan Correa de Vivar* (Madrid, C.S.I.C., 1983), pág. 14.

¹⁷ Archivo Parroquial de Casas de Millán, *o. c.*, en nota 3, fol. 51 vt.º, asiento del año 1555.

Y también se menciona la escritura de tasación, por la que el escribano cobró cuatro reales, dos a cuenta de Diego Pérez de Cervera:

«Más dí quatro reales al notario de la tasación del retablo, que son los dos a cuenta del pintor»¹⁸.

Nos queda por reseñar, finalmente, una curiosa anotación para acabar la historia documental que hemos trazado. Se refiere, una vez más, al pintor Diego Pérez de Cervera que, al parecer, «mudó las colores de los Cristos del retablo para levarlos (*¿lavarlos?*)»:

«Más compré medio açunbre de vino blanco para dar al pintor para quando mudó las colores de los Cristos del retablo para levarlos, que me costó medio real a cuenta del pintor»¹⁹.

II. ESTUDIO DESCRIPTIVO E ICONOGRÁFICO

Destaca en el retablo su bonita arquitectura plateresca, organizada en banco, tres cuerpos de cinco calles cada uno —separadas por finas columnillas con retro-pilastras, abalaustradas las del primer nivel y todas ellas recubiertas por una prolija ornamentación renaciente— y sencillo ático rematado en frontón y flanqueado por dos aletones triangulares en los que se inscriben otros tantos bustos, uno masculino, de rostro barbado, y otro femenino. Son muy graciosos los tres entablamentos que delimitan los cuerpos, decorados como están con testas aladas de querubines, al modo y manera como las presenta Diego de Sagredo en sus *Medidas del Romano*, texto publicado en el año 1526. Además, a los lados del tercer entablamento se distinguen dos tondos con sendas cabezas fantásticas de leones dispuestas en edículos, el de la derecha roto.

Los laterales del retablo presentan guardapolvos plenos de una recargada ornamentación plateresca, constituida por sargas de hojas, flores y cintas entre las que se incluyen los escudos —uno a cada costado— del obispo placentino Don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559), gran mecenas artístico de la Diócesis, durante cuyo pontificado se realizó la obra²⁰. Por debajo de dichos escudos se observan dos bellos ángeles realizados en fino bajorrelieve y portadores de instrumentos de la pasión de Cristo: el de la izquierda —según el punto de vista del espectador— lleva un martillo y el de la derecha la corona de espinas.

En el banco hay cuatro pinturas sobre tabla —separadas por plintos decorados con motivos renacientes, entre los que resaltan cintas, flores; carátulas y trofeos—

¹⁸ *Ibidem*, fol. 52, asiento del año 1555.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 53 vt.º, asiento del año 1555.

²⁰ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, «La arquitectura diocesana placentina en tiempos del obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559)» en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos* (Plasencia, 1990), págs. 561-581. Bajo su pontificado se realizaron, entre otros, los retablos de Madrigalejo, San Martín de Plasencia, Gargüera, Robledillo de Trujillo y el lateral de la parroquia de Candelario (Salamanca).

que retratan a los Evangelistas. El primero de la izquierda es *San Marcos*, con su león simbólico situado en la esquina inferior izquierda de la composición y en actitud de escribir sobre una tablilla en la que se lee: «ECCE MITTO AN/GELVM MEVM ANTE/ FACIEM TVAM...» («He aquí que envío delante de tí mi ángel que preparará tu camino...», *Marcos*, 1, 2). Es interesante esta tabla de San Marcos, porque en la zona baja de la misma se observa otra inscripción, desgraciadamente incompleta, en la que se dejaba constancia de la fecha de terminación del retablo: «ACABÓ-SE ESTE RRETABLO A 18 DE MAIO DE 15.../ SIENDO CVRA EL RREVENDO SENNOR...». Siguen las efigies de *San Juan* escuchando la trompeta apocalíptica con agitada expresión, muy manierista, y escribiendo sobre un libro con el tintero y la pluma en las manos; *San Lucas*, con la pluma, tintero y toro simbólicos, y, al extremo derecho del banco, *San Mateo* con el ángel y escribiendo sobre una tabla de recurvado borde superior —similar a la de San Marcos— las primeras palabras de su Evangelio: «LIBER GENERACIONIS IESU XPI FILII DAVID FILII ABRAAM ABRAAM GENUIT ISAAC...» (*Mateo*, I, 1-2). A todos se los representa de medio cuerpo y en parecidas actitudes. Los fondos sobre los que se proyectan las medias figuras son oscuros en los casos de San Marcos y San Mateo, mientras que en los restantes hay unas levisimas concesiones al paisaje, representado sobre todo por el azul celeste del firmamento.

Otras cuatro pinturas sobre tabla, de grandes dimensiones, llenan los huecos del primer nivel: «El lavatorio», «La caída camino del Calvario», «El Expolio» y «La Quinta Angustia». Las cuatro tablas que adornan el segundo cuerpo figuran otras tantas escenas pasionistas: «El Prendimiento», «La Flagelación», «La Coronación de Espinas» y el «Ecce Homo». En el tercer cuerpo vemos el mismo número de tablas: «El Bautismo de Cristo», «Jesús con Nicodemo», «La Santa Cena», cuadro este muy deteriorado y casi perdido, y «La Oración del Huerto». Como se ve, la lectura iconográfica y también la cronológica de la vida y pasión de Cristo expuesta de un modo tan didáctico, hay que hacerla de arriba abajo y de izquierda a derecha: comienza con el Bautismo de Cristo y termina con la Quinta Angustia.

El Lavatorio es una de las composiciones más interesantes del conjunto: la alargadísima figura de Jesús aparece a la derecha llenando toda la tabla de arriba abajo, mientras que Pilatos, tocado con turbante y sentado en un lujoso trono dorado decorado con medallones, «putti» y otros elementos de clara estirpe manierista, se lava las manos en la jofaina que le acerca un criado negro, que también porta una pequeña jarrita y la toalla sobre su hombro. Al fondo, ante unas cortinas de color carmesí, se observan dos gesticulantes soldados cubiertos con imponentes corazas y cascos dorados, en cuyas armas, de nuevo, se aprecian los detalles en forma de relieves propios de la fantasía manierista. La composición resulta bastante equilibrada y es indudable que Diego Pérez de Cervera se sirvió de grabados italianos para la ejecución de ésta y otras tablas del retablo, en donde resaltan los alargamientos y desproporciones peculiares del manierismo.

Más sencilla nos parece la tabla de *La Caída de Cristo*: representa el momento en el que Jesús, de rodillas y con la cruz en forma de «tau» a cuestas, es ayudado por Simón de Cirene. Tales figuras llenan el primer plano del cuadro, mientras que al fondo se observan dos soldados: uno de ellos porta una banderola roja y

va revestido de espectaculares coraza y casco dorados, mientras que el otro se recubre con una armadura más simple. En la esquina superior izquierda de la composición se distinguen las compungidas efigies de San Juan y la Virgen María. Llama la atención la empuqueñecida cabeza de Cristo, que mira dolorida al espectador y que no se corresponde con el cuerpo, muy alargado y que se sale de la tabla por su lado izquierdo. No hay concesiones al paisaje y las figuras se aprietan excesivamente en el espacio de la composición. De nuevo parece que Diego Pérez de Cervera se está sirviendo de grabados manieristas italianos.

La escena del *Expolio*, de brillante y jugoso colorido, muestra en cambio una torpe ejecución: resaltan en primer término la figura alargadísima de Cristo, retorcida de forma inverosímil para adaptarse al marco, y la de un verdugo de rostro brutal que le quita de forma violenta la túnica y a cuyos pies se dispone la cruz en esviaje para dar profundidad a la composición. Tres personajes de proporción más pequeña, elegantes ropajes de tonalidades verdes y tocados con turbantes y gorros le observan en la parte superior del cuadro: uno de ellos alza de manera amenazante el puño por encima del referido sayón. Se aprecian importantes imperfecciones en el dibujo y en las proporciones, quizás el resultado de la escasa técnica de Diego Pérez de Cervera, y también del ambiente manierista de la época, que nuestro pintor no supo asimilar bien, aunque le cupo el honor de ser uno de los primeros introductores de las nuevas formas artísticas en la Alta Extremadura.

Elegante y bella, por sus proporciones, modelado y dibujo más perfectos, es la *Quinta Angustia*: la Virgen aparece al fondo centrando la composición con los brazos elevados en actitud de dolor, mientras que en primer término el cuerpo exánime de Cristo apoyado en el regazo de María es sostenido por San Juan y la Magdalena, que permanecen arrodillados. Y resulta curioso este cuerpo de Cristo, musculoso y robusto, porque nada tiene que ver con los alargados y finos que se observan en otras tablas de este mismo retablo. No podía ser de otra manera, porque esta tabla es copia casi literal del dibujo que realizó Miguel Ángel para Vittoria Colonna, actualmente guardado en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston²¹. Son muy agradables los rostros, de procedencia claramente italiana y quizá también miguelangelesca, aunque en la citada composición del florentino no aparecen San Juan y la Magdalena, sino dos ángeles, sustituidos por Diego Pérez de Cervera. El colorido es brillante y los pliegues de las vestiduras se tratan con bastante corrección. Son mínimas las referencias al paisaje, pues los fondos son oscuros y sólo en la esquina inferior derecha se observan unos cardos y otras plantas de color ocre, además de la corona de espinas caída en el suelo.

La tabla del *Prendimiento* se encuentra bastante deteriorada, pero no obstante se aprecia en ella una cierta calidad. El pintor ha representado el momento en que Judas Iscariote le da el beso a Jesús para entregarlo a los guardias. Detrás, en la oscuridad de la noche, se observa una gran multitud de personajes variopintos, soldados unos, portadores de lanzas y cascos, y otros enarbolando simples palos.

²¹ J. M. TORRES PÉREZ, «El Manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII», en *Academia* (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), n.º 61 (1985), pág. 239.

En primer término, un farol caído en el suelo señala el momento de la acción. Es destacable el alargamiento de las figuras, de origen manierista.

El asunto de *La Flagelación* lo presenta Diego Pérez de Cervera de forma bastante convencional: en primer término se aprecia la figura de Cristo atado a la columna, mientras que al fondo dos verdugos, uno a cada lado, proceden a realizar el castigo. De nuevo se distinguen incorrecciones dibujísticas y de proporción, pues el cuerpo de Cristo nos parece demasiado rechoncho en comparación con su pequeña cabeza y con la esbeltez de los sayones, que también adolecen de microcefalia. Por cierto, que la peculiar forma en que el sayón de la derecha coloca el pie de puntillas es muy típica en el hacer del gran pintor toledano Juan Correa de Vivar, por otra parte, contemporáneo de Diego Pérez de Cervera. Y esta relación con lo toledano no es casual, pues curiosamente también fue un pintor toledano, Gaspar de Borgoña, el que tasó el retablo de Casas de Millán como ya sabemos.

La *Coronación de Espinas* es una tabla muy deteriorada: centra la composición la sedente, maniatada y tortuosa figura de Cristo, que parece literalmente dislocada y se cubre con rojo manto, al tiempo que dos verdugos de figuras muy desproporcionadas y retorcidas y con palos o lanzas en sus manos se sitúan al fondo. Cristo asienta sobre un lignario trono cuyas curvilíneas molduras asoman por la parte inferior de la composición.

En la escena del *Ecce Homo*, que termina la calle central del retablo por la derecha, se distingue en primer plano la figura de Cristo, en forzada pose, vestida con un simple perizoma blanco y con una túnica roja echada sobre los hombros. Detrás se observan dos personajes, uno barbado, tocado con turbante y cubierto de ricas vestiduras, mientras que otro más joven agarra con su mano el manto de Cristo con la intención de descubrir su desnudez. Por la izquierda asoman la mano y antebrazo de Pilatos señalando al Hijo de Dios para entregarlo a las masas. Es evidente que en la composición el artista ha tenido muy en cuenta las líneas quebradas, zigzagueantes y «serpentinatas» tan del gusto manierista, como se observa palpablemente en la disposición del cuerpo de Cristo.

En el cuerpo alto, como ya dijimos, se disponen las tablas de temática cronológica más antigua y que, por tanto, inician la historia de la pasión de Cristo que se refleja en el retablo. La primera hace referencia al *Bautismo de Cristo*, que reproduce la escena del Jordán en un angosto espacio en el que casi no caben las dos figuras que forman el asunto, la de Cristo y la de San Juan Bautista, que parece como si se salieran del marco. El segundo, arrodillado en la orilla, levanta su mano en el momento de verter con un platillo el agua sobre el flexionado cuerpo de Cristo, mientras que en lo alto —más bien sobre la mano del Bautista— la paloma del Espíritu Santo ilumina la escena con su potente luz. Son levisimas las concesiones al paisaje, tan sólo indicado por la inclusión de algunas rocas y árboles, de uno de los cuales cuelgan las blancas vestiduras de Cristo.

La tabla siguiente encierra algún problema en cuanto a su interpretación iconográfica, pero opinamos que representa a *Jesús dialogando con Nicodemo*, tal y como nos lo relata el *Evangelio de San Juan* (3, 1-21). Nicodemo era un fariseo importante entre los judíos y quiso interesarse por la naturaleza del mensaje de Cristo, a lo que Jesús le respondió que el hombre debía renacer en su espíritu para poder entrar en el Reino de los Cielos y que la condición de tal renacimiento

era el sacrificio del Hijo de Dios, con lo cual estaba prefigurando su propia pasión y muerte. Pasión y muerte, añadimos nosotros, que constituye el tema esencial del retablo. En la tabla se representa a Jesús sentado a la izquierda, sobre un árbol, cubierto con ropajes blanco-grisáceos y en actitud dialogante mientras que el otro personaje aparece por la parte derecha de la composición: tiene largas barbas, se cubre con amplia túnica roja y con capucha y lleva una especie de rosario en la mano izquierda y en la derecha un objeto difícil de identificar, pero que parece un pequeño tarro o caja de forma cilíndrica.

La siguiente tabla representa sin duda *La Santa Cena*, aunque la composición se encuentra perdida casi en su totalidad, con la pintura y su aparejo saltados en gran parte de la superficie. A pesar de la mala conservación, se observan las figuras incompletas de dos discípulos en primer término —uno a la izquierda con manto rojo y otro a la derecha con blancas vestiduras— sentados sobre elementales taburetes y colocados en visión lateral. Al fondo parece dibujarse la efigie de Cristo dando frente al espectador. Poco más es lo que puede comentarse de la obra, dada su casi total destrucción.

La Oración del Huerto, como es habitual, muestra la escena en un ambiente seminoturno: mientras tres apóstoles duermen en la zona baja del cuadro, la desproporcionada figura de Jesús, arrodillada, permanece en oración en la parte central. A la derecha, en la lejanía, se observa un pequeño personaje, con palos en sus manos, que anuncia las turbas del prendimiento. El paisaje es muy elemental y se reduce a la representación de secos roquedales y a la de algunos árboles y matojos que cierran el fondo de la tabla.

La calle central del retablo contiene los elementos más importantes desde el punto de vista litúrgico. Así, el primer nivel lo llena una *custodia-manifestador* de templete y con puerta giratoria, cuya dorada arquitectura barroca se realizaría ya bien entrado el siglo XVIII: remata en una cupulilla con balaustrada alrededor y se alza sobre bellas columnas de abigarrados fustes que, a su vez, cargan en graciosas ménsulas decoradas con testas de querubines. Por encima se sitúa una barroca escultura de *San Nicolás*, con los atributos episcopales de báculo y mitra, añadida al retablo posiblemente a comienzos del siglo XVIII, momento en el que sustituiría a la antigua. Más arriba se dispone la *Asunción de la Virgen* con la típica danza de ángeles (seis) a su alrededor: es contemporánea al resto del retablo y realizada sin duda por el entallador Francisco García.

El ático, como ya hemos dicho, lo ocupa un *Calvario* o Déesis: las esculturas de la Virgen y de San Juan enmarcan un Crucificado de movido paño volandero que, desde luego, parece obra contemporánea al conjunto del retablo. Dos tondos circulares con un busto masculino y otro femenino se sitúan también a ambos lados del Crucifijo y pudieran representar a Adán y Eva.

III. NOTAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES

El retablo de Casas de Millán no es la única obra que conocemos del entallador placentino *Francisco García*. Sabemos que posiblemente intervino, junto a su hermano Baltasar García y al también entallador de Plasencia Francisco Rodrí-

guez, en el retablo de San Martín de la ciudad del Jerte, ejecutado en la década de 1550, durante el episcopado de don Gutierre de Vargas Carvajal²². Realizó Francisco García otro importante retablo en la provincia cacereña, cual es el mayor de la parroquia de Tejeda de Tiétar, acabado en 1568 —en tiempos del obispo de Plasencia don Pedro Ponce de León— y cuyo ático presenta una disposición similar a la del retablo de Casas de Millán, con parecidas estructuras triangulares a los lados en las que se insertan tondos con bustos humanos. Tasó el retablo de Tejeda, en la fecha anteriormente dicha, el citado entallador placentino Francisco Rodríguez y sus pinturas fueron realizadas por Antonio de Cervera, hermano de Diego Pérez de Cervera²³. Es asimismo conocida la actividad de Francisco García como tasador. Así, sabemos que en el año 1551 cobró trece ducados al actuar como tasador, por parte de la iglesia, del gran retablo mayor de la entonces parroquia cacereña de Santa María, obra que ejecutaron Guillén Ferrant y Roque de Balduque²⁴. En el año 1553 tasó el importantísimo retablo de la madrileña capilla del Obispo, que encargara don Gutierre de Vargas Carvajal al notable escultor Francisco Giralte y al pintor Juan de Villoldo²⁵. Y en 1570 se le encomendó la tasación del retablo mayor de la también parroquia cacereña de Santiago, realizado por Alonso Berruguete²⁶. A nuestro juicio, pudo intervenir en los retablos de Robledillo de Trujillo, Gargüera, Madrigalejo y Candelario (Salamanca). Y pudiera haber sido cuñado del platero cacereño Diego Amigo, pues como tal se cita a un Francisco García, vecino de Plasencia, el 22 de agosto del año 1555 y el 29 de febrero de 1556 en sendas cartas de poder otorgadas por el referido platero²⁷.

También poseemos algunos datos, pocos, sobre el pintor *Diego Pérez de Cervera*. Así, entre los años 1560 y 1577 se le pagaron importantes cantidades monetarias a cuenta de los trabajos realizados, junto a su hermano Antonio, en el retablo de San Martín de Plasencia. Fundamentalmente fueron labores de policromía, dorado y estofado, ya que las pinturas las realizó en su mayor parte, como sabemos, Luis de Morales²⁸.

²² V. PAREDES, «Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín, parroquia filial de la ciudad de Plasencia, en el año 1903», en *Revista de Extremadura*, T.º V, n.º 52 (1903), págs. 472-474. *Vid., etiam*, J. R. MÉLIDA ALINARI, Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (Madrid, 1924), II, 311 y ss.

²³ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje Artístico por los Pueblos de la Vera (Cáceres)*. Catálogo Monumental (Madrid, 1988), págs. 72-77. *Vid., etiam*, D. MONTERO APARICIO, *Arte Religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), págs. 293 y ss.

²⁴ D. BERJANO, «El arte en Cáceres durante el siglo XVI (Datos para la historia de la cultura extremeña). I. Retablo de Santa María», en *Revista de Extremadura*, VI, núms. 62 y 64 (1904), pág. 451.

²⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), II, pág. 162.

²⁶ J. MARTÍ Y MONSÓ, «El retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres», en *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, 1901), págs. 157-172.

²⁷ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Orfebrería Religiosa de la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)* (Cáceres, Edit. Caja de Ahorros-Universidad, 1987), II, págs. 817-818.

²⁸ Véanse las obras citadas en la nota 22 y, además, J. BENAVIDES CHECA, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), págs. 135-138.

Policromó y doró ciertos pilares y estatuas de la capilla mayor de la catedral de Plasencia con la colaboración de su hermano Antonio, según consta en las actas capitulares placentinas del 28 de julio de 1564 y 9 de noviembre de 1565²⁹. En el año 1573 (23 de octubre) mandó dorar el cabildo catedralicio de Plasencia lo que faltaba de la «iglesia nueva»: suponemos que seguirían trabajando en esta obra los mismos pintores³⁰. En el año 1609 Diego Pérez de Cervera doró y estofó una talla de San Roque que había labrado el escultor placentino Francisco Ximénez por encargo de la parroquial de Holguera³¹, aunque opinamos que ya en esta fecha tan avanzada se trata de un hijo de nuestro pintor, como diremos mas abajo.

También conocemos algunas actuaciones de Diego Pérez de Cervera como tasador. Así, el 2 de abril del año 1561 tasó junto a Mateo Vicente —pintor italiano al servicio del duque de Alba en Abadía— un retablo que mandó hacer don Rodrigo de Almaraz para la capilla de Hernando de Loaysa en la iglesia placentina de San Nicolás, obra que habían ejecutado los pintores flamencos Jorge de la Rúa —hermano del importante platero Jacques de la Rúa— y Juan Flores³². En el año 1563 realizó la tasación de los tableros pintados por Luis de Morales para el retablo de Arroyo de la Luz³³. El 26 de junio del año 1619 tasó, junto al también pintor Juan Bautista Valmaseda, la custodia que Alonso de Paredes había dorado y pintado para la iglesia de San Pedro de Plasencia³⁴. Y el 22 de agosto del mismo año 1619 se menciona a Diego Pérez de Cervera como tasador por parte de la iglesia, junto al citado pintor Juan Bautista de Valmaseda, de la pintura y dorado del desaparecido retablo de Aceituna, que había realizado el pintor placentino Alonso de Paredes. No obstante, dado lo avanzado de la fecha, opinamos que en las dos últimas actuaciones se tratará ya de un hijo de nuestro pintor, pues es casi imposible que continuase trabajando en el referido año cuando ya lo hacía en la década de 1540, en la que hay que presumirle, como mínimo, veintitantos años de edad³⁵.

²⁹ J. BENAVIDES CHECA, *o. c.*, págs. 105 y 106.

³⁰ *Ibidem*, pág. 117.

³¹ J. MARTÍNEZ QUESADA, «Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura (Tercera relación)», en *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, n.º 1 (1961), pág. 99. Véase Archivo Histórico Provincial de Cáceres, leg. 1962, escribano de Plasencia Juan de Paredes, 22 de abril de 1609.

³² *Ibidem*, págs. 93-94. *Vid., etiam*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, «El sepulcro del Obispo de Coria D. Pedro de Carvajal Girón en la placentina iglesia de San Nicolás. Una obra del escultor portugués Andrés Francisco», en *Norba-Arte*, V (1984), págs. 154-155.

³³ F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *o. c.*, en nota 3, pág. 305.

³⁴ Archivo Histórico Provincial de Cáceres, leg. 1966, escribano Juan de Paredes, 26 de junio de 1619.

³⁵ J. MARTÍNEZ QUESADA, *o. c.*, pág. 100. Véase Archivo Histórico Provincial de Cáceres, leg. 1966, escribano Juan de Paredes.

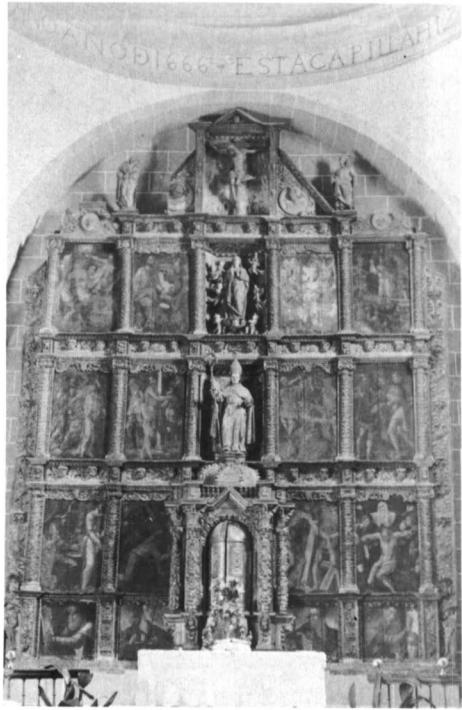


FIG. 1. *Casas de Millán. Vista general del retablo mayor*



FIG. 2. *Casas de Millán. Retablo mayor: San Nicolás*



FIGS. 3 y 4. Casas de Millán.
Retablo mayor: escudos del
obispo Vargas Carvajal y ánge-
les pasionistas en los guardapol-
vos laterales



FIG. 5. *Casas de Millán. Retablo mayor: El Lavatorio.*



FIG. 6. *Casas de Millán. Retablo mayor: El Expolio*



FIG. 7. *Casas de Millán. Retablo mayor: La Quinta Angustia*



FIG. 8. *Casas de Millán. Retablo mayor: Evangelista San Lucas*